

Noemí Pereira Ares  
*Universidade de Santiago de Compostela*

### Resumen

En *Brick Lane*, Monica Ali problematiza abiertamente la práctica del hiyab. La escritora británico-bangladesí no sólo abre, de forma explícita, el debate dentro del mundo ficcional de la novela, sino que, más importante si cabe, crea toda una serie de personajes femeninos cuyos cuerpos vestidos proyectan silenciosamente un amplio espectro de actitudes que comprenden desde el rechazo hasta la ferviente celebración del hiyab. La presente aportación tiene pues por objetivo examinar el tropo del *hiyab* en *Brick Lane*, demostrando cómo, a través de la vestimenta de los personajes, Monica Ali ficcionaliza algunos de los posicionamientos más frecuentes ante el uso o no uso del *hiyab* entre mujeres musulmanas viviendo en contextos diaspóricos occidentales. Asimismo, este trabajo también pretende mostrar cómo la literatura, en su carácter de manifestación artística que interviene en la cultura contemporánea, se está haciendo eco de muchos debates actuales en torno a la vestimenta de ciertas minorías étnicas en Occidente.

**Palabras clave:** *Brick Lane*, *hiyab*, vestimenta, personajes femeninos, diáspora.

### Abstract

In *Brick Lane*, Monica Ali problematizes the practice of hijab. Not only does the British-Bangladeshi writer explicitly open the discussion within the fictional world of the novel, but also, and perhaps more importantly, she creates a series of characters whose dressed bodies silently project a wide spectrum of attitudes which range from the rejection to the ardent celebration of hijab. The objective of the present contribution is to examine the trope of *hijab* in *Brick Lane*, demonstrating how, through the characters' dress, Monica Ali fictionalizes some of the most frequent stances on the use or non-use of *hijab* amongst Muslim women living in Western diasporic contexts. Likewise, this article also intends to show how literature, as an artistic manifestation

which intervenes in contemporary culture, is echoing many current debates concerning the attire of certain ethnic minorities in the West.

**Key words:** *Brick Lane*, *hijab*, dress, female characters, diaspora.

## Artículo

### 1. INTRODUCCIÓN

En *Brick Lane* (2003), Monica Ali consigue que el lector se inmiscuya, a través del mundo ficcional de la novela, en uno de los debates que ha generado –y continúa generando en la actualidad– una mayor controversia: el uso del *hiyab*. En líneas generales, en la cultura musulmana, el término *hiyab* (literalmente “cortina”) hace referencia al código de vestimenta, tanto femenino como masculino, que supuestamente prescribe el islam y que se relaciona con los principios de modestia, privacidad y moralidad.<sup>1</sup> Por consiguiente, como apunta Fadwa El Guindi (1999), *hiyab* no es lingüísticamente equivalente a *velo*,<sup>2</sup> ni es tampoco un hiperónimo que englobe la multiplicidad de prendas usadas por hombres y, principalmente, mujeres musulmanas para cubrirse el rostro: *burka*, *chador*, *abya*, *haik*, *niqab*, *qina* o *lithma*, entre otras muchas. Sin embargo, sí es cierto que, como resultado de un proceso de evolución semántica, el término *hiyab* también ha pasado a designar uno de los estilos más comunes de velo islámico, el cual se caracteriza por cubrir la cabeza de la mujer musulmana, dejando el rostro al descubierto. En el presente artículo, el término *hiyab* será empleado pues con estos dos significados dependiendo del contexto en el que dicho vocablo sea usado. Asimismo, cabe precisar que éste será utilizado de forma intercambiable con el término *velo islámico*, no sólo por razones estilísticas, sino también porque consideramos que la práctica del *hiyab* debe

---

1 Dentro del propio colectivo musulmán, existe una falta de consenso en torno al hecho de que el Corán pueda prescribir el uso del velo femenino como obligación religiosa. Así, mientras muchos estudiosos y comentaristas musulmanes se han basado en las suras 24: 31, 33: 53 y 33: 59 para defender la práctica del *hiyab* como parte de la profesión de fe musulmana (véase Hessini, 1994 o Shirazi-Mahajan, 1995), las apologías en contra del uso del velo islámico han ofrecido a menudo una interpretación contraria de los mismos pasajes. Para Mernissi (1991), así como para otras muchas feministas islámicas (véase, Ahmed, 1992; Al-Marayati, 1995 o Shaheed, 1994), el Corán no prescribe la práctica del velo femenino de forma directa y extensiva, sino que, en última instancia, sólo la restringiría a las mujeres del profeta Mahoma en unas circunstancias sociales específicas que carecen de sentido en la actualidad.

2 Como revela la propia etimología del término *velo*, procedente del latín *vēlum*, la práctica del velo no es exclusiva de las culturas árabes, ni tiene su origen en el islam, contrariamente a la creencia popular predominante. De hecho, estudios como los de Leila Ahmed (1992), Esposito (1998) o Fadwa El Guindi (1999) han demostrado que el uso del velo se remonta a la época pre-babilónica, siendo incorporado posteriormente por otras culturas como la griega, la cristiana o la islámica. En esta línea, en su artículo de prensa “El ‘burka’ de la discordia” (2010), el crítico literario y cultural Estévez Saá demuestra cómo en Occidente todavía perviven huellas visibles de la práctica del velo femenino tal y como prueban los ropajes con los que se viste a muchas imágenes religiosas de la tradición cristiana.

enmarcarse y estudiarse dentro de un fenómeno más amplio –y no exclusivo de la cultura musulmana– como es el del velo.

Para unos, símbolo de opresión femenina, y para otros, blasón identitario, el mencionado *hiyab* ha acaparado, en las últimas décadas, el centro de atención tanto en países mayoritariamente musulmanes, como en aquellos que, aun no siéndolo, cuentan con una población musulmana considerablemente amplia fruto de los movimientos migratorios que se han sucedido desde mediados del siglo XX, tal y como ocurre en el caso del Reino Unido, escenario principal en el que se desarrolla la acción de la novela de Ali. En el contexto europeo, la polémica en torno al velo islámico ha alcanzado, en la más reciente actualidad, la esfera política de varios países, algunos de los cuales han optado por prohibir el uso del velo integral en los espacios públicos, configurando un espectro que oscila desde las posiciones más restrictivas de países como Bélgica o Francia hasta las menos coercitivas de Austria o Reino Unido.<sup>3</sup> Sin embargo, a pesar de la recurrencia con la que el velo islámico aparece en los medios de comunicación o en determinadas secciones del discurso académico, el tema continúa ofreciendo una retórica volátil y confusa, siendo, como sugiere Fadwa El Guindi (1999), simultáneamente “attacked, ignored, dismissed, transcended, trivialized or defended” (1999: xi). Y es que adentrarse en una cuestión tan compleja como la del *hiyab* implica, casi inevitablemente, caer en el reduccionismo dada la caprichosa terminología, la gran variedad de estilos de velo que existen y los diversos significados que éstos proyectan dependiendo del momento, el lugar o la persona que los lleve. Asimismo, no podemos dejar de advertir que toda interpretación sobre la práctica del *hiyab* –incluyendo la que ofrece la presente aportación– está también condicionada inexorablemente por el contexto socio-histórico del escritor, crítico u observador.

En líneas generales, podría decirse que Occidente y Oriente mantienen una visión polarizada sobre el *hiyab*, tendiendo a concebirlo como un elemento opresivo o liberador respectivamente. En su artículo “Women and the Veil. Personal Responses to Global Process” (2002), Helen Watson analiza de forma sucinta las actitudes que Occidente mantiene ante el uso del velo islámico y concluye que en el imaginario occidental conviven dos visiones bien diferenciadas sobre dicha prenda: “an outraged interpretation of the veil as an overt symbol of the oppression of women under Islam, or a romanticized view of the veil as part and parcel of the exotic, sensual Otherness of Oriental traditions.” (2002: 153). Como muestra esta cita, de acuerdo con Watson, la primera de estas visiones tiende a interpretar el velo como un instrumento de subyugación de la mujer musulmana, mientras que la segunda lo percibe como un símbolo de la *Otredad* exótica y sensual de Oriente. Sin embargo, cabe señalar que la interpretación del *hiyab* como símbolo de opresión femenina no impera exclusivamente entre colectivos occidentales, sino que también es recurrente entre las propias mujeres musulmanas, sobre todo, entre las feministas islámicas (véase Ahmed, 1992 o Mernissi, 1991). Así, para Mernissi

<sup>3</sup> En España, aunque no existe legislación vigente a nivel nacional (2011), han sido varios los ayuntamientos que han optado por prohibir el uso del velo integral en los espacios públicos de sus dependencias municipales.

(1991), el *hiyab* ha sido –y continúa siendo– un instrumento de subyugación de la mujer que el patriarcado, y no el islam, habría impuesto a través de una interpretación sesgada del Corán.

Frente a la tendencia de Occidente a percibir el velo islámico en términos negativos, el colectivo musulmán presenta a menudo una visión mucho más positiva acerca del *hiyab*, llegando incluso a considerarlo un elemento liberador que permite el anonimato público. Aunque comúnmente asociado a los preceptos religiosos de modestia, privacidad y moralidad, la realidad demuestra que el *hiyab* trasciende el mero ámbito religioso, siendo empleado por muchas mujeres musulmanas como un elemento identitario que transmite información sobre aspectos tan diversos como el lugar de origen, el rango, la clase social o la alineación ideológica (El Guindi, 1999). Así, para algunas mujeres procedentes de países como, por ejemplo, Arabia Saudí, Egipto o Irán, el uso del velo o el tipo de tejido con el que éste está confeccionado constituye un marcador significativo de estatus social, adquiriendo además ciertas connotaciones estéticas y eróticas (Schick, 1990) que bien podrían compararse con las que proyectan los zapatos de tacón o el corsé en la cultura occidental. De forma opuesta, para otra sección del colectivo femenino musulmán, la práctica del *hiyab* lleva aparejada una reivindicación contra la objetivación del cuerpo femenino. Así, según la escritora iraní Zahra Rahnavard, el uso del *hiyab* contribuye a evitar que el cuerpo de la mujer se convierta en un “objeto cuyo valor reside exclusivamente en su aspecto” (Rahnavard, 1990: 9, traducción mía). En esta línea debemos situar también la creciente politización del velo empleado por muchas jóvenes musulmanas de forma voluntaria como símbolo de resistencia contra la permeabilidad de sus tradiciones ante el avance de la cultura occidental, posicionamiento este último que exploraremos con más detalle cuando analicemos determinados personajes de *Brick Lane*. Sin lugar a dudas, un breve repaso por la literatura sobre el *hiyab* muestra los múltiples factores que intervienen y determinan su práctica, pero, como advierte la escritora siria asentada en Londres Rana Kabbani (1994), lo verdaderamente importante no reside tanto en los significados que la práctica del *hiyab* pueda proyectar, sino más bien en el grado de libertad del que disponen las mujeres musulmanas para decidir sobre su uso o no uso –una cuestión a menudo mucho más difícil de evaluar.

En estas líneas hemos intentado esbozar las ambigüedades que rodean a la práctica del *hiyab*, aun siendo conscientes, como hemos avanzado, de caer en un reduccionismo prácticamente inevitable dadas las características de la presente aportación y la complejidad del fenómeno objeto de estudio.<sup>4</sup> Sin embargo, consideramos que estas breves observaciones sobre el amplio mundo del velo facilitan el posterior análisis del mismo en la novela de Ali. El objetivo de la presente contribución es pues examinar el tropo del *hiyab* en *Brick Lane*, demostrando, en primer lugar, cómo Monica Ali ficcionaliza algunos de los posicionamientos más frecuentes ante el uso o no uso del *hiyab* entre mujeres musulmanas viviendo en contextos diaspóricos occidentales y, en segundo lugar, cómo la literatura, en su carácter de manifestación artística que interviene en la cultura contemporánea, se está haciendo eco de ellos. De hecho,

4 Para una aproximación más detallada y exhaustiva acerca de la práctica del *hiyab* véase, por ejemplo, Ahmed (1992); El Guindi (1999); Fernea (1993); Mernissi (1991); Odeh (1993); Sherif (1987); Watson (2002) o Young (2001).

historiadores como James Clifford (1988) o antropólogos como Peter van der Veer (2000) han recurrido, en diversos trabajos, a distintos textos literarios para explorar cuestiones relacionadas con algunos de los movimientos migratorios y diaspóricos más recientes, fomentando y fortaleciendo así los estudios interdisciplinarios. En última instancia, esta aportación también pretende poner de manifiesto la relevancia de examinar de forma exhaustiva y sistemática una cuestión que ha sido a menudo eludida por la crítica literaria: el rol de la vestimenta dentro del texto literario.<sup>5</sup> Para ello, este artículo combinará el análisis literario *per se* con estudios socio-culturales sobre el *hiyab* –algunos de los cuales ya han sido citados en los párrafos anteriores–, creando una metodología de corte socio-literario que se adecúe a las necesidades propias del tipo de análisis que pretendemos llevar a cabo y que favorezca la aproximación cultural al fenómeno literario.

## 2. EL VELO EN LA LITERATURA EN LENGUA INGLESA<sup>6</sup>

En el ámbito literario y, en particular, en el de la literatura escrita en lengua inglesa, el velo de la mujer oriental ha sido empleado, durante más de un siglo, como tropo de una realidad existente o como símbolo cuyos significados se muestran a menudo ambiguos, liminales y mistificados. Autores como Lady Mary Montagu en *Turkish Embassy Letters* (1971), Oscar Wilde en *Salomé* (1893) o el propio Rudyard Kipling en *Kim* (1901) representan ejemplos de escritores que, desde una época temprana y desde una perspectiva occidental, retratan en sus creaciones literarias la imagen de la mujer oriental bajo el velo, proyectando en la iconografía de Oriente una tipografía de la mujer como figura enigmática y misteriosa (Yegenoglu, 1992: 48). Por otra parte, el velo femenino también ha aparecido recurrentemente en la literatura en lengua inglesa escrita en y por autores originarios, por ejemplo, del Subcontinente Indio, aunque, como señala Grace (2004), para muchos de ellos el velo es un hecho y, por consiguiente, no aparece resaltado en sus obras, sino que pasa desapercibido como elemento inherente al contexto (Grace, 2004: 9), idea esta última que es fácilmente constatable en novelas tan conocidas como *The God of Small Things* (1997) de Arundhati Roy o *A Suitable Body* (1993) de Vikram Seth.<sup>7</sup> La obra de Salman Rushdie ofrece, sin embargo, un contrapunto al politizar abiertamente el tropo del *hiyab* y convertirlo en un medio de denuncia social y religiosa. Así, en *The Satanic Verses*

<sup>5</sup> En la última década, aportaciones como las de Aindow (2010); Hughes (2006); Kuhn & Carlson (2007); McNeil et al. (2009) o Ribiero (2005) han contribuido a salvar este vacío en la crítica literaria.

<sup>6</sup> La razón de emplear el término velo, frente al de *hiyab*, en el título de este segundo epígrafe reside en que algunas de las novelas que aparecen nombradas en este apartado retratan la práctica del velo en culturas orientales o comunidades diaspóricas no musulmanas y, por consiguiente, el uso del término *hiyab* en el título del epígrafe no sería adecuado y podría inducir a error.

<sup>7</sup> En *The Woman in the Muslin Mask. Veiling and Identity in Postcolonial Literature* (2004), Daphne Grace realiza un interesante análisis en el que examina cómo se ha representado la figura de velo en distintas creaciones literarias de Egipto, la Península Arábiga, el norte de África o la India. En la presente contribución, nos hemos limitado a hacer referencia exclusivamente a ciertas novelas del Subcontinente Indio por considerar que éstas constituyen los antecedentes inmediatos de obras que, como ocurre en el caso de *Brick Lane*, se enmarcan dentro de la tradición literaria de la diáspora surasiática en Gran Bretaña.

(1988) no es fácil eludir el hecho de que, en un juego de ambigüedad terminológica no accidental, Rushdie otorgue el nombre de “The Curtain” (significando *hiyab*) al burdel al que Baal huye en el Capítulo VI.

Con la llegada del *Empire Windrush* a Tilbury en 1948 y las subsiguientes olas de inmigración procedentes de diversas regiones surasiáticas, países como el Reino Unido, caso que nos ocupa, han sido testigos de la práctica del velo dentro de sus propias fronteras y, como no podría ser de otro modo, la literatura también se ha hecho eco de ello. Autores como Kamala Markandaya, Ravinder Randhawa, Meera Syal, Hanif Kureishi, Nadeem Aslam o la propia Monica Ali, ente otros, han aportado a las letras inglesas narrativas en las que la vestimenta –incluyendo el velo–, al margen de su función como recurso literario al servicio de la labor descriptiva, se convierte deliberadamente en el centro de atención y espejo de muchos debates actuales en torno a la indumentaria de las comunidades surasiáticas asentadas en Occidente.

Novelas como *The Nowhere Man* (1972) de Kamala Markandaya, *The Intended* (1991) de David Dabydeen, *The Black Album* (1995) de Hanif Kureishi, *Anita and Me* (1996) de Meera Syal o la propia *Brick Lane* (2003) narran la *presencia* de Asia en Gran Bretaña a través de lo que Prafulla Mohanti ha denominado “brown eyes” (Mohanti, 1985). En estas narrativas no encontramos pues un narrador que, desde una perspectiva occidental, retrate la práctica del velo en el lejano Oriente –como ocurría en las obras de Montagu o Wilde–, ni tampoco nos topamos con una voz que describa dicha práctica en y desde el subcontinente surasiático –tal y como sucede en *The God of Small Things* o *A Suitable Boy*–, sino que lo que aparece ante el lector es una amplia gama de personajes de origen surasiático que, asentados en países occidentales como el Reino Unido, reflexionan sobre las implicaciones de usar o no usar su vestimenta étnica en sus respectivos contextos diaspóricos. En estas novelas, el atuendo de los personajes sí importa y, más que adquirir un valor simbólico, éste se convierte en un elemento de negociación identitaria a la que los personajes se enfrentan de forma consciente.

### 3. EL HIYAB EN BRICK LANE

*Brick Lane* ha sido ampliamente reconocida por la crítica literaria como una importante contribución a la literatura Asio-Británica, siendo traducida a diversas lenguas –entre ellas el español con el título *Siete mares, trece ríos* (2003)– y convertida en película en 2007 bajo la dirección de Sarah Gavron. El gran impacto editorial así como el reconocimiento por parte de la crítica que han experimentado novelas como *White Teeth* (2001) de Zadie Smith o la propia *Brick Lane* ponen de manifiesto la relevancia que la literatura de minorías étnicas ha adquirido en las últimas décadas en el Reino Unido (Bradford, 2007; Galván, 2000), contribuyendo, como apunta Kobena Mercer (1994), a hacer *presente* lo que había estado *ausente* en el canon literario. Abordada desde planteamientos postcoloniales en algunos casos y desde perspectivas multiculturales en otros, lo que la crítica literaria no ha explorado todavía en profundidad es la relevancia que la vestimenta de los personajes adquiere en la novela de Ali, a pesar de que las alusiones al vestido y a la ropa inundan las



páginas de la narrativa. Y es que, a través de la vestimenta de los personajes, podría decirse que la escritora británico-bangladesí consigue ficcionalizar muchos de los debates que están teniendo lugar en la actualidad en torno a la indumentaria étnica de muchas comunidades musulmanas asentadas en contextos occidentales, tales como los suscitados en torno al controvertido velo islámico.

La novela debut de Monica Ali narra la historia de Nazneen, una joven de origen bengalí que llega a Londres tras un matrimonio concertado con un hombre, Chanu, cuarenta años mayor que ella. Siguiendo una estructura lineal, que sólo se ve alterada por los recuerdos que la propia Nazneen trae al presente sobre su infancia en Bangladés, la narrativa también da vida y voz a otros muchos personajes de la comunidad bengalí de *Brick Lane* –principalmente, aunque no exclusivamente, personajes femeninos. A través de éstos, Monica Ali problematiza abiertamente la práctica del *hiyab*, no sólo abriendo, de forma explícita, el debate dentro del mundo ficcional de la novela, sino, más importante si cabe, dejando que sean sus *cuerpos vestidos* los que proyecten *silenciosamente* un amplio espectro de actitudes que comprenden desde el rechazo hasta la ferviente celebración de dicha práctica. Así, en un extremo del espectro encontramos el personaje de Mrs. Azad quien rechaza el *hiyab* por constituir un marcador de *Otredad* dentro del contexto diaspórico occidental en el que se ve inmersa. Por su parte, Razia, si bien, a lo largo de la narrativa, cambia su vestimenta étnica por una estética occidentalizada, muestra un cierto grado de ambigüedad en lo que respecta al velo islámico. En cuanto a Nazneen, la protagonista de la novela, podríamos decir que esta ocupa una posición central en el *continuum*, perpetuando la práctica del *hiyab* como símbolo religioso y cultural a lo largo de toda la obra. Finalmente, en el otro extremo del espectro se situarían las jóvenes integrantes del grupo islamista *Bengal Tigers* quienes celebran la práctica del *hiyab* en una de sus formas más restrictivas: el *burka*.

El personaje de Mrs. Azad representa a una mujer bangladesí de clase media-alta que, tras varios años viviendo en Londres, ha optado voluntariamente por adoptar la cultura y costumbres occidentales. Como suele ocurrir en la novela de Ali, el *lenguaje de la vestimenta* se anticipa al lenguaje verbal y, consecuentemente, la indumentaria de Mrs. Azad anuncia su proceso de asimilación cultural mucho antes de que el propio personaje llegue a verbalizarlo con palabras:

[Mrs. Azad was] in a short purple skirt [...] Her thighs tested the fabric, and beneath the hemline was a pair of dimpled knees [...] A cigarette burned between purple lacquered nails [...] Her hair was cropped close like a man's, and it was streaked with some kind of rust-coloured paint. (Ali, 2007: 106-107)

La minifalda con la que Mrs. Azad aparece por primera vez en la novela contrasta con el sari que viste Nazneen, hecho que lleva a la propia Mrs Azad a articular verbalmente las razones que subyacen a su elección de atuendo:

'Listen, when I'm in Bangladesh I put on a sari and cover my head and all that. But here I go out to work. I work with white girls and I'm just one of them. If I want to come home and eat curry, that's my business. Some women spend ten, twenty years here and they sit in the kitchen

grinding spices all day and learn only two words of English.’ She looked at Nazneen who focused on Raqib. *‘They go around covered from head to toe, in their little walking prisons, and when someone calls to them in the street they are upset. The society is racist. The society is all wrong. Everything should change for them. They don’t have to change one thing. That’ she said, stabbing the air, ‘is the tragedy’.* (Ali, 2007: 114, énfasis mío)

En la cita que hemos seleccionado, el tema del *hiyab* aparece explícitamente mencionado en el discurso de Mrs. Azad quien confiesa acatarlo cuando está en Bangladés, mientras que, en Londres, opta por rehuir de él. Podría decirse que la esposa de Mr. Azad pone en práctica lo que Spivak denomina “esencialismo estratégico” al emplear su vestimenta de forma esencialista y estratégica en diferentes contextos con “un interés político escrupulosamente visible” (Spivak, 1987: 205, traducción mía). Como explica la propia Mrs. Azad en la cita que hemos reproducido anteriormente, para ella, el uso del *hiyab* en su contexto diaspórico londinense constituye un marcador de *Otredad* que, más que ofrecer protección frente a la objetivación del cuerpo femenino –tal y como defienden algunos de los posicionamientos mencionados en el apartado anterior–, convierte el cuerpo de la mujer musulmana en un “objeto de observación y vigilancia paranoide” (Bhabha, 1994: 63, traducción mía), así como en un *locus* potencial de ataques racistas. La visión que Mrs. Azad articula acerca de la vestimenta étnica parece coincidir también con la de Shahana, la hija mayor de Nazneen, quien rechaza reiteradamente llevar puesta cualquier prenda de ropa que revele sus orígenes bengalíes y la distinga del resto de sus compañeros. Para ambos personajes, al igual que para muchas mujeres musulmanas viviendo en contextos diaspóricos, la vestimenta occidental puede llegar a constituir, tal y como argumenta Craik (1993), una técnica de aculturación, una estrategia que les permite sentirse *visualmente* integradas. En la novela de Ali, la vestimenta se convierte así en un medio a través del cual los personajes negocian visualmente su identidad cultural, una identidad que tiende a ser representada “no como una esencia sino como un posicionamiento”, nunca estable o completa, sino constantemente “en proceso” (Hall, 2003: 237, traducción mía).

El personaje de Razia, la gran aliada de Nazneen en *Brick Lane*, constituye un caso todavía más complejo puesto que, si bien al comienzo de la novela aparece vestida con un sari,<sup>8</sup> a medida que ésta avanza su apariencia se torna cada vez más occidentalizada hasta llegar a un punto en el que la propia Razia rechaza diametralmente el uso del sari: “She [Razia] was wearing a garment she called a tracksuit. She would never, so she said, wear a sari again. She was tired of taking little bird steps.” (Ali, 2007: 95). Tras la muerte de su marido, Razia consigue entrar en la esfera pública trabajando en una fábrica textil y, por consiguiente, el abandono del sari por parte de este personaje bien podría interpretarse como un símbolo que visualiza y reivindica su liberación

<sup>8</sup> El sari es un vestido tradicional, usado principalmente en el Subcontinente Indio, que, en líneas generales, consiste en una tela sin costuras que las mujeres envuelven alrededor del cuerpo, creando formas y estilos muy variados (para más información, véase Barnerjee y Miller [2003]). En países mayoritariamente musulmanes como Bangladés –región de la que proceden los personajes que retrata Ali–, las mujeres suelen emplear un extremo del sari –denominado *pullu*–, así como una gran variedad de pañuelos o *dupattas* para cubrirse la cabeza a modo de velo.



frente a un dominio patriarcal que le había impedido participar activamente en su propia experiencia migratoria. Sin embargo, aunque el personaje de Razia no vuelve a aparecer en la novela portando un sari, ésta no abandona radicalmente su vestimenta étnica y, así, en pasajes posteriores aparece combinando los pantalones de un *salwar* con una camiseta que tiene dibujada la bandera del Reino Unido (Ali, 2007: 188). Del mismo modo, Razia tampoco renuncia a la práctica del *hiyab* por completo ya que, como observa la propia Nazneen, a pesar de su estética occidentalizada, Razia continúa utilizando pañuelos y *dupattas* para cubrirse la cabeza a modo de velo: “*Razia pulled down her headscarf. She rubbed at her strong jaw. Now that she wore trousers she sat like a man, right ankle resting across left knee.*” (Ali, 2007: 123, énfasis mío). De este modo, el personaje de Razia parece asimilar determinados aspectos de la cultura occidental, al mismo tiempo que mantiene otros elementos de su tradición cultural-religiosa, oscilando hacia lo que Stuart Hall (1992) –basándose en Kevin Robins (1991)– ha teorizado como un proceso de “traducción” (1992: 310), por el cual muchas personas desplazadas aprenden a habitar al menos dos identidades y a hablar dos lenguajes culturales distintos –entre los que bien podríamos incluir el de la vestimenta– traduciendo y negociando entre ellos.

La actitud de Razia ante la vestimenta étnica diverge, por tanto, de la de Mrs. Azad y, aunque posiblemente más próxima a la de Nazneen dado que ninguna de estas dos mujeres parece rechazarla por completo, también se sitúa en discordancia con ésta, puesto que la protagonista de la novela de Ali no abandona el sari en ningún momento –tal y como hace Razia–, aunque sí sopesa la posibilidad de vestirse con ropa occidental:

A pair of Chanu’s trousers lay on the floor of the wardrobe. [...] She [Nazneen] picked them up, stepped out of her underskirt and put them on. To see herself she had to stand on the bed and look in the curly-edged dressing-table mirror. [...] She took the trousers off, put her underskirt back on and hitched it up so that it stopped at the knees. Walking over the bedspread, she imagined herself swinging a handbag like the white girls. She pulled the skirt higher, and examined her legs in the mirror. [...] Now, she thought, where’s the harm? (Ali, 2007: 141)

A pesar de que, al igual que ocurre en esta cita, en pasajes posteriores (Ali, 2007: 220, 277-278), Nazneen vuelve a imaginarse a sí misma con ropa de estilo occidental, la protagonista de la novel de Ali no llega a abandonar el sari, ni la práctica del velo en ningún punto de la narrativa. Para Nazneen, el uso del sari y del velo islámico representa, en primer lugar, un símbolo de continuidad con la tradición, pudiendo incluso llegar a interpretarse como una huella derridiana que hace *presente* el pasado, al mismo tiempo que subraya su inexorable *ausencia*. Asimismo, el hecho de que el narrador heterodiegético de la novela nos muestre repetidamente a Nazneen en el acto de cubrirse la cabeza antes de abandonar su claustrofóbico apartamento en Brick Lane parece poner de manifiesto que, para la protagonista de la novela de Ali, el velo también constituye una forma de acatar los preceptos religiosos de modestia, privacidad y moralidad:<sup>9</sup> “She [Nazneen] put on her cardigan, took her keys and left

9 La relación entre el uso del velo y los preceptos religiosos de modestia, privacidad y moralidad

the flat [...] She [Nazneen] bunched the skirts of her sari with one hand and took the steps two at a time [...] *Nazneen pulled the end of her sari over her hair*. At the main road she looked both ways, and then went left.” (Ali, 2007: 53-54, énfasis mío). El velo de Nazneen vuelve a cobrar importancia cuando ésta olvida repetidamente (Ali, 2007: 212; 232) cubrirse la cabeza delante de Karim, el joven con el que emprenderá una relación extramatrimonial: “Nazneen sat. She folded her hands in her lap. She smoothed the soft blue fabric of her sari and folded her hands again. *She had once more forgotten to cover he hair*.” (Ali, 2007: 232, énfasis mío). Pasajes como éste no sólo anticipan la relación ilícita que tendrá lugar entre Nazneen y Karim, sino que demuestran indirectamente cómo el uso del velo por parte de la protagonista de la novela parece estar enraizado en los preceptos religiosos anteriormente mencionados.

Además de un símbolo cultural y religioso, para Nazneen, el velo también constituye un instrumento de protección frente a la mirada masculina, tal y como muestra la cita que reproducimos a continuación en la que se nos describe a Nazneen cubriéndose al pasar al lado de unos jóvenes bengalíes: “When she [Nazneen] passed a group of young Bangla men on the path, they parted and bowed with mock formality. One remained straight and still and she caught his look, challenging or denying [...] *Nazneen pulled her headscarf over her face*.” (Ali, 2007: 143, énfasis mío). En una novela que subvierte conspicuamente el paradigma bergeriano de la mirada,<sup>10</sup> el velo de Nazneen evita, en diferentes pasajes de la narrativa, que ésta pierda su posición de sujeto y se convierta en el objeto de la mirada de los demás personajes. En última instancia, podría decirse que este uso estratégico que la propia Nazneen hace del velo no viene más que a ficcionalizar aquellos posicionamientos que, como hemos avanzado en apartados anteriores, sostienen que esta prenda puede llegar a actuar como un “inhibidor de la mirada” (Bullock, 2000), ofreciendo protección frente a la objetivación del cuerpo femenino. Por todo ello, la protagonista de *Brick Lane* perpetúa la práctica del *hiyab* a lo largo de toda la novela, proyectando, a través de su vestimenta, su identidad cultural-religiosa y reivindicando, probablemente, como apunta Hanif Kureishi (1986), contemporáneo de Ali, que “ser británico no es lo que era. Ahora es algo más complejo que conlleva nuevos elementos.” (Kureishi, 1986: 38, traducción mía).

---

parece basarse en determinadas interpretaciones de ciertos pasajes del Corán, tales como la sura 24: 31 y la sura 33: 59. En la traducción de Julio Cortés (2007), estos pasajes dicen: “Y di a las creyentes que bajen la vista con recato, que sean castas y no muestren más adorno que los que están a la vista, que cubran su escote con el chal y no exhiban sus adornos sino a sus maridos, a sus padres, a sus suegros, a sus propios hijos, a sus hijastros, a sus hermanos, a sus sobrinos carnales, a sus mujeres, a sus esclavas, a sus criados varones fríos, a los niños que no saben aún de las partes femeninas. Que no batan ellas con los pies de modo que se descubran sus adornos ocultos. ¡Volveos todos a Dios, creyentes! Quizás, así, prosperéis.” (24: 31); “¡Profeta! Di a tus esposas, a tus hijas y a las mujeres de los creyentes que se cubran con el manto. Es mejor para que se las distinga y no sean molestadas. Dios es indulgente, misericordioso” (33: 59).

10 En la novela de Ali, la narrativa aparece, en su mayor parte, filtrada a través de los ojos de Nazneen quien mira e inspecciona detenida y reiteradamente los cuerpos vestidos y desnudos de los demás personajes, especialmente el de Chanu y el de Karim, su marido y amante respectivamente. De este modo, Ali invierte el paradigma imperante de la mirada y da poder a la mirada femenina, una mirada que, tanto en la cultura musulmana (Mernissi, 1985), como en la tradición greco-latina –a través de la figura de Medusa–, ha tendido a ser representada como peligrosa y amenazadora.

Finalmente, el *burka* con el que deliberadamente Ali vista a ciertos personajes femeninos como Aleya o las integrantes del grupo islamista *Bengal Tigers* abre nuevos debates en torno a la práctica del *hiyab*. A través de la narrativa epistolar que aparece intercalada en la trama principal de la novela, Ali narra la historia de la hermana menor de Nazneen, Hasina, quien protagoniza una migración intra-nacional, trasladándose desde su aldea natal de Gouripur a Daca. En las cartas que Hasina envía a Nazneen, ésta relata sus avatares en la capital de Bangladés donde entra a trabajar en una fábrica textil junto a otras tres mujeres: Aleya, Shahnaz y Renu. Aunque la novela de Ali no explora en profundidad la cuestión del *hiyab* fuera de las fronteras occidentales, en una de sus cartas, Hasina sí relata como el marido de Aleya ha accedido a que su esposa trabaje en la mencionada fábrica a condición de que ésta lleve puesto un *burka* (Ali, 2007: 150). Para Aleya el uso del *burka* responde a una imposición patriarcal y no a un acto voluntario tal y como ocurre en el caso de las jóvenes integrantes del grupo *Bengal Tigers* en Londres. A diferencia de lo que ocurre en el caso de Aleya, para las militantes de los *Bengal Tigers*, el *burka* representa un símbolo de islamismo político, el cual, aparentemente, han adoptado de forma voluntaria. De hecho, como muestra la cita que reproducimos a continuación, estas jóvenes cambian el *hiyab*<sup>11</sup> por el *burka* en un determinado momento de la novela: “Across the aisle, Nazneen saw the musician. Next to him were two small black tents. She recognized the voices. The girls who attended the last meeting, who wore hijab, had upgraded to burkhas.” (Ali, 2007: 279). De este modo, a través de los personajes de Aleya y las jóvenes militantes del grupo *Bengal Tigers*, Mónica Ali contrapone dos usos bien diferenciados del *burka*, al mismo tiempo que subraya la relevancia de tener en cuenta el grado de libertad que subyace al uso de dicha prenda.

La adopción y celebración del *burka* por parte de las militantes del grupo *Bengal Tigers* no constituye un hecho aislado en la novela, sino que se sitúa en paralelo con el cambio de vestimenta que experimentan otros personajes masculinos como Karim, ahora líder del mencionado colectivo. Así, como muestra la siguiente cita, Karim sustituye sus vaqueros y camisetas por un atuendo étnico: “Karim had a new style. The gold necklace vanished; the jeans, shirts and trainers went as well [...] Karim put on panjabi-pyjama and a skullcap. He wore a sleeveless fleece and big boots with the laces left undone at the top.” (Ali, 2007: 376). La nueva vestimenta de Karim y el *burka* de las jóvenes cuyos nombres se desconocen se convierten en un símbolo de islamismo político a través del cual estos personajes reivindican su identidad musulmana y hacen frente a los ataques xenófobos y exclusionistas que han invadido la comunidad bengalí tras los atentados del 11 de septiembre.

A medida que el movimiento de los *Bengal Tigers* se radicaliza, la vestimenta de estos personajes parece acabar por convertirse en un símbolo de resistencia contra la cultura y valores occidentales, culminando con la partida de Karim hacia Bangladés donde Nazneen lo imagina preparándose probablemente para la *yihad*: “Nazneen had a vision: [...] Karim in a mountain cave, surrounded by men in turbans wielding machine-guns.” (Ali, 2007: 486). Podría decirse que, en la novela de Ali, los inte-

<sup>11</sup> En este pasaje de la novela, el término *hiyab* no hace referencia al código de vestimenta supuestamente prescripto por el islam, sino que alude a un estilo determinado de velo islámico que ya hemos descrito al comienzo de la presente aportación.

grantes del grupo *Bengal Tigers* encarnan uno de los posicionamientos identitarios más esencialistas, rechazando cualquier forma de hibridación cultural y celebrando, contrariamente, el retorno a una identidad musulmana holística. Aunque la justicia poética no parece tomar parte por ningún personaje, sí resulta significativo que Nazneen, la protagonista de la novela, prefiera recordar la imagen de Karim vestido con camisa y vaqueros (Ali, 2007: 448).

Volviendo a las jóvenes integrantes del colectivo *Bengal Tigers*, éstas parecen tener además una agenda paralela a la de sus homólogos masculinos, empleando las reuniones del grupo para erigirse repetidamente en representación de la mujer musulmana para así reivindicar sus derechos desde dentro de su propia cultura: “And they [the girls] shouted out suggestions freely. ‘Women’s rights,’ called one. ‘Sex education for girls,’ called the other. ‘Got to put that in.’ But she lowered her head immediately she had spoken, ducking out of it.” (Ali, 2007: 240). Es por esto que la adopción del *burka* por parte de estas jóvenes, al igual que el retorno al velo de muchas mujeres musulmanas que participan en la esfera pública, no debe entenderse, como sugiere Watson (2002), como un acto anti-feminista, sino más bien, como un acto de “feminismo a la inversa” (2002: 152). Sin embargo, el hecho de que las voces de estas jóvenes sean reiteradamente silenciadas llena de incertidumbre su éxito y hace casi imposible eludir las palabras de Spivak cuando explica que el hecho de que “la subalterna no pueda hablar” significa que, incluso cuando la subalterna hace un esfuerzo mortal por hablar, ésta no es escuchada” (Spivak, 1996: 292, traducción mía). Con la marcha de Karim, los *Bengals Tigers* se diluyen y con ellos las voces de las mencionadas jóvenes quienes, a juzgar por las palabras de uno de los nuevos líderes (Ali, 2007: 486), no parecen tener cabida en los potenciales grupos organizados cuyo futuro la novela deja abierto.

Finalmente, cabe señalar que, a través del enfrentamiento dialéctico que mantienen los grupos *Bengal Tigers* y *Lion Hearts*, la cuestión del *hiyab* se convierte en un debate explícito dentro del mundo ficcional de la novela:

HANDS OFF OUR BREASTS!<sup>12</sup>

The Islamification of our neighbourhood has gone too far.

A Page 3 calendar and poster have been removed from the walls of our community hall.

How long before the extremists are putting veils on our women and insulting our daughters for wearing short skirts?

Do not tolerate it! Write to the council! This is England!

KEEP YOUR BREAST TO YOURSELF<sup>13</sup>

And we say this. It is not us who like to degrade women by showing their body parts in public spaces. (Ali, 2007: 258)

---

<sup>12</sup> Panfleto perteneciente al grupo *Lion Hearts*.

<sup>13</sup> Respuesta distribuida por el colectivo *Bengal Tigers*.

En el primero de los panfletos que hemos reproducido, los *Lion Hearts*, un grupo racista, anti-musulmán, acusa a la comunidad bengalí de *Brick Lane* de haber retirado varias representaciones que, como parece derivarse del mensaje, contenían la imagen de una mujer probablemente desnuda o semidesnuda, propagando insidiosamente, hacia el final del panfleto, un discurso en el que advierten de la peligrosidad de que los extremistas, tal y como ellos denominan a los *Bengal Tigers*, acaben por imponer el velo a *sus* mujeres –es decir, a las mujeres occidentales. Como respuesta, los *Bengal Tigers* contraatacan con otro mensaje en el que alegan que no son ellos los que degradan la imagen de la mujer exponiendo su cuerpo desnudo en público. Aunque ambos panfletos transmiten visiones polarizadas sobre el *hiyab*, los dos coinciden en emplear el cuerpo femenino como arma arrojadiza que no viene más que a enmascarar las verdaderas razones que subyacen al enfrentamiento. Y es que el cuerpo femenino y, en concreto, el de la mujer musulmana ha sido empleado en repetidas ocasiones a lo largo del siglo XX y XXI como un recurso retórico en diferentes conflictos, usando el velo como un palimpsesto sobre el que re-escribir discursos políticos, religiosos o sociales. Sin ir más atrás en el tiempo, Nancy Lindisfarne (2002) argumenta que la “liberación” de la mujer afgana bajo el *burka* ha sido empleada recientemente como uno de los pretextos para la invasión de Afganistán, disfrazando con ello otros intereses de carácter político y económico. Sin embargo, frente al empleo del *hiyab* como un instrumento discursivo en manos de aquellos que no lo portan, Monica Ali da prioridad a los *cuerpos vestidos* de sus personajes femeninos, dejando que sean éstos los que transmitan de forma silenciosa las voces de las protagonistas.

#### 4. CONCLUSIÓN

En *Brick Lane*, Monica Ali trasciende la visión polarizada del *hiyab* como elemento opresivo o liberador, mostrando que las razones que subyacen a su uso o no uso son a menudo mucho más complejas y responden no sólo a cuestiones relacionadas con la tradición cultural-religiosa, sino también a los nuevos desafíos a los que la mujer musulmana se enfrenta en el siglo XXI. Para ello, Ali crea toda una serie de personajes femeninos cuyos *cuerpos vestidos* proyectan *silenciosamente* un amplio espectro de actitudes que comprenden desde el rechazo hasta la ardiente celebración del *hiyab* como símbolo de islamismo político, enfatizando, de este modo, lo que Frantz Fanon denominó “el dinamismo histórico del velo” (Fanon: 1980, traducción mía). En términos bakhtinianos, se podría decir que la novela de Ali ofrece una visión dialógica, sin favorecer, de forma monológica, ninguno de los posicionamientos que los diversos personajes femeninos sostienen ante la práctica del *hiyab*, aunque sí es cierto que las tendencias más esencialistas como las representadas por Mrs. Azad o por las militantes del grupo *Bengal Tigers* parecen diluirse conspicuamente hacia el final de la narrativa, dejando paso a la imagen de Nazneen que muy significativamente materializa su deseo de patinar sobre hielo sin dejar por ello de llevar un sari.

## Referencias bibliográficas

- AHMED, L. (1992). *Women and Gender in Islam*. New Haven & London: Yale University Press.
- AINDOW, R. (2010). *Dress and Identity in British Literary Culture, 1870-1914*. Surrey: Ashgate Publishing.
- ALI, M. ([2003] 2007). *Brick Lane*. London: Black Swan Edition.
- AL-MARAYATI, L. (1995). "Voices of Women Unsilenced – Beijing 1995 Focus on Women's Health and Issues of Concern for Muslim Women". *UCLA Women's Law Journal* 6, 167.
- BARNERJEE, M. y MILLER, D. (2003). *The Sari*. Oxford: Berg.
- BHABHA, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- BRADFORD, R. (2007). *The Novel Now: Contemporary British Fiction*. Malden: Blackwell.
- BULLOCK, K. H. (2000). "The Gaze and Colonial Plans for the Unveiling of Muslim Women". En *Studies in Contemporary Islam* 2, 1- 20.
- CLIFFORD, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard: Harvard University Press.
- CORTÉS, J. (Trad.) (2007). *El Corán*. Barcelona: Herder.
- CRAIK, J. (1993). *The Face of Fashion*. London: Routledge.
- EICHER, J. B. y ROACH-HIGGINS, M. E. (1992). "Definition and Classification of Dress. En *Dress and Gender: Making and Meaning in Cultural Context*, Barnes, R. y Eicher, J. B. (Eds.), 8-28. Oxford: Berg.
- EL GUINDI, F. (1999). *Veil: Modesty, Privacy and Resistance*. Oxford: Berg.
- ESPOSITO, J. L. (1998). "Women in Islam and Muslim Societies". En *Islam, Gender and Social Change*, Haddad, Y. Y. y Esposito, J. L. (Eds.), ix- xxviii. New York: Oxford University Press.
- ESTÉVEZ-SAA, J. M. (2010). "El 'burka' de la discordia". En *El Correo Gallego* (22/08/2010). <<http://www.elcorreogallego.es/indexSuplementos.php?idMenu=15&idNoticia=581067&idEdicion=1719>>.
- FANON, F. (1980). "Algeria Unveiled". En *A Dying Colonialism*, Chevalier, H. (Trad.), 13-45. London: Writers and Readers Cooperative.
- FERNEA, E. (1993). "The Veiled Revolution". En *Everyday Life in the Muslim Middle East*, Bowen, D. L. y Early, E. A. (Eds.). Bloomington: Indiana University Press.
- GALVÁN, F. (2000). "La narrativa británica de finales del siglo XX: cuestiones históricas y críticas". En *Márgenes y centros en la literatura británica actual*, Galván, F. (Ed.), 15-44. Madrid: Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá de Henares.



- GRACE, D. (2004). *The Woman in the Muslim Mask. Veiling and Identity in Post-colonial Literature*. London: Pluto Press.
- HALL, S. (1992). "The Question of Cultural Identity". En *Modernity and Its Futures*, Hall, S, Held, D. y McGrew, T. (Eds.), 273-326. Cambridge: Polity Press.
- (1996). "New Ethnicities". En *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, Morley, D. Y Chen, K-H. (Eds.), 441-449. London: Routledge.
- (2003). "Cultural Identity and Diaspora". En *Theorizing Diaspora: A Reader*, Braziel, J. E. Y Mannur, A. (Eds.), 233-246. Oxford: Blackwell.
- HESSINI, L. (1994). "Wearing the Hijab in Contemporary Morocco: Choice and Identity". En *Reconstructing Gender in the Middle East: Tradition, Identity, and Power*, Gocek, F. M. y Blaghi, S. (Eds.), New York: Columbia University Press.
- HUGHES, C. (2006). *Dressed in Fiction*. Oxford: Berg.
- KABBANI, R. (1994). *Imperial Fictions: Europe's Myths of the Orient*. London: Harper Collins.
- KUHN, C. Y CARLSON, C. (Eds.). (2007). *Styling Texts: Dress and Fashion in Literature*. New York: Cambria Press.
- KUREISHI, H. (1986). "The Rainbow Sign". En *My Beautiful Laundrette and The Rainbow Sign*, 7-38. London: Faber.
- LINDISFARNE, N. (2002). "Gendering the Afghan War". En *Eclipse: The Anti-War Review*. Brighton: University of Sussex.
- MCNEIL, P., KARAMINAS, V. y COLE, C. (Eds.). (2009). *Fashion in Fiction: Text and Clothing in Literature, Film and Television*. Oxford & New York: Berg.
- MERCER, K. (1994). *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*. London: Routledge.
- MERNISSI, F. (1985). *Beyond the Veil: Male-Female Dynamics in Muslim Society*. London: Al Saqi Books.
- (1991). *Women and Islam: An Historical and Theological Enquiry*. Oxford: Blackwell.
- MOHANTI, P. (1985). *Through Brown Eyes*. New York: Oxford University Press.
- ODEH, L. A. (1993). "Post-colonial Feminism and the Veil: Thinking the Difference". *Feminist Review* 43, 26-37.
- RAHNAVARD, Z. (1990). *The Message of Hijab*. London: Al-Hoda Publishers.
- RIBIERO, A. (2005). *Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England*. Yale: Yale University Press.
- ROBINS, K. (1991). "Tradition and Translation: National Culture in its Global Context". En *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, Corner, J. y Harvey, S. (Eds.), 21-44. London: Routledge.

- SCHICK, I. (1990). "Representing Middle Eastern Women: Feminism and Colonial Discourse". *Feminist Studies*, 16, 345-380.
- SHAHEED, F. (1994). "Controlled or Autonomous: Identity and the Experience of the Network, Women Living under Muslim Laws". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 19, 997-1019.
- SHERIF, M. H. (1987). "What is the Hijab?". En *The Muslim World* 77, 151-163.
- SHIRAZI-MAHAJAN, F. (1995). "A Dramaturgical Approach to Hijab in Post-revolutionary Iran". *Journal of Critical Studies of the Middle East* 7, 35-51.
- SPIVAK, G. C. (1987). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen.
- (1996). *The Spivak Reader*, Landry, D. y Maclean, G. (Eds.). New York: Routledge.
- VAN DER VEER, P. (2000). "'The Enigma of Arrival': Hybridity and Authenticity in the Global Space". En *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, Werbner, P. y Modood, T. (Eds.), 90-105. London: Zed Books Ltd.
- WATSON, H. (2002). "Women and the Veil: Personal Responses to Global Process". En *Islam, Globalization and Postmodernity*, Ahmed, A. S. y Donnan, H. (Eds.), 141-160. London: Routledge.
- YEGENOGLU, M. (1992). "Supplementing the Orientalist Lack: European Ladies in the Harem". En *Inscriptions 6: Orientalism and Cultural Differences*.
- YOUNG, R. (2001). *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell.